DIE

OLYMPISCHEN GÖTTERVEREINE

IN DER

GRIECHISCHEN KUNST.

ARCHÄOLOGISCHE BETRACHTUNGEN

VON

AUGUST HERZOG.

VON EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT ZU FREIBURG I/B.
ALS HABILITATIONSSCHRIFT GENEHMIGT.

DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG.
1884.

DIE

OLYMPISCHEN GÖTTERVEREINE

IN DER

GRIECHISCHEN KUNST.

ARCHÄOLOGISCHE BETRACHTUNGEN

VON

AUGUST HERZOG.

VON EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT ZU FREIBURG I/B.
ALS HABILITATIONSSCHRIFT GENEHMIGT.

DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG.
1884.

FRIEDRICH VON DUHN

DEM LEHRER UND FREUNDE

IN LIEBE ZU EIGEN.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550801_0213

Mit Recht leitet Gerhard[1]) seine Untersuchung über die zwölf Götter Griechenlands mit den Worten ein: „Zeus und die anderen homerischen Götter pflegen jeder für sich ihre gelehrten Erläuterungen zu erhalten; die Gesammtheit, der sie angehören, wird minder beachtet"; und es gebührt ihm das unbestrittene Verdienst, hier wie so oft eine Reihe von Bildwerken unter gewissen einheitlichen Gesichtspunkten zusammengefasst zu haben. Freilich Gerhard's Gesichtspunkte waren zu eng: Sein πρῶτον ψεῦδος war seine Anschauung von einem Göttersystem, als einer starren heiligen Zwölfzahl, worin er „eine einzige Grundidee sucht". Und indem er diese Anschauung überall der freien beweglichen Poesie und Kunst aufzudrängen sich mühte, musste ihm vor allen Dingen die Unbefangenheit fehlen, die Werke einer aus lebendigem Empfinden ihrer Götterwelt schöpfenden Kunst zu verstehen.

Demgegenüber betonte Welcker[2]) vor allem die Mannichfaltigkeit der Göttervereine im Cultus und wie den „Künstlern und Dichtern überhaupt in solchen Zusammenstellungen einige Freiheit gestattet gewesen". Nur darin irrte er, dass er den berühmten Kanon für eine verhältnissmässig junge attische Schöpfung hielt, die im übrigen Griechenland wenig Verbreitung gefunden. Richtig zeigte Chr. Petersen[3]), wie dieser Kanon, wahrscheinlich von Ioniern geschaffen, sich früh durch die Interessen des Handels verbreitet habe und in Athen schon gegen Mitte des 8. Jahrhunderts aufgenommen sei.

1) Ges. akad. Abhandl. I, 192 ff. Taf. XV—XVIII.

2) Gr. G. II, 163 ff.

3) Das Zwölfgöttersystem der Griechen, II. Teil. Hamburger Progr. 1868.

Noch zu erwähnen ist Lehrs[1]), der gegen die Starrheit eines „Systems“ auftrat und sich den Zwölfverein rein menschlich und künstlerisch, wenn auch etwas willkürlich zurecht legte. So z. B. dürfen wir nicht mit ihm annehmen, dass die Zwölfzahl ihre Entstehung zum Teil der vierseitigen Ara verdanke. Denn ebenso, wie an anderen Orten der Cultus andere Göttervereine zu bestimmten Zahlen zusammenfasste, so spielte in Attika die ionische Zwölfzahl eine grosse Rolle. Und wenn man auch nicht immer an den in dem bekannten Kanon fixierten Göttern festhielt, an der Zahl 12 hat man gern festgehalten.[2])

Wie sich nun die freischaffende Kunst zu diesen Göttervereinen gestellt und was ihre leitenden Motive bei der Darstellung der olympischen Götterfamilie gewesen, das mag im folgenden betrachtet werden. Ich sage „Götterfamilie“ und sehe also ab von all den Darstellungen, wo einzelne Gottheiten bei bestimmten Handlungen zuschauen, teils um ihr persönliches Interesse an der Handlung zu bekunden, teils weil sie ihrer Natur nach an den Ort der Handlung gebunden sind: so die Götter bei der Troilosscene der Françoisvase, in der Schlacht von Marathon auf dem Gemälde des Mikon und Panaenos, bei Triptolemos' Aussendung (s. vor allen die schöne Hieronschale: Mon. d. J. IX, 43), bei der Geburt des Erichthonios, bei Kadmos' Drachenkampf und auf vielen Scenen unteritalischer Vasen.

---

1) Populäre Aufsätze [2], 236 ff.

2) S. die alban. Ara, wo Dionysos und Leto (diese weit mehr im Peloponnesos verehrt: vergl. Arch. Zeit 1876, 110, Löschcke) und das capitol. Puteal, wo der altattische Gott Herakles (s. darüber Dettmer, de Hercule Attico, Diss. Bonn. 1869, 70 f.) im Zwölfverein erscheinen. Beide Male sind wol Götterprocessionen ohne bestimmte Handlung dargestellt. In dem Dreiverein der lateranensischen Basis (Benndorf-Schöne 460), dem zum grössten Teil die Gruppe der 5 Gottheiten des ehemals albanischen Reliefs entspricht (Zoega b. r. I, 1 = Welcker A. D. II, 85 f. taf. IV, 7) haben wir gewiss nur zu bestimmten Zwecken gemachte Zusammenstellungen zu erkennen; keine Teile einer Zwölfzahl. So auch bei der vierseitigen Basis aus Athen: Welcker A. D. V, 101 ff., taf. 5.

All' diese Erscheinungsformen bleiben im Zusammenhange zu behandeln und zu verfolgen bis hinunter zu der römischen Zeit, wo die Sarkophage ein reiches Material bieten.[1])

Für den Zeitraum aber, innerhalb dessen wir diesen Betrachtungen nachgehen wollen, möge das vierte Jahrhundert die Grenze bilden, eine Zeit, in welcher gewiss das Verhältniss des Hellenen zu seinen Göttern manch' eine Wandlung erfährt, aber immerhin ein frisch lebendiges, ursprüngliches bleibt.

Die Göttervereine der älteren Kunst.

Das Material für unsere Untersuchung liefern hier vor allen die Vasen, meist etrurischen Fundorts und in überwiegender Mehrzahl archaistisch; aber — und in so fern sind sie unbedenklich als Zeugnisse archaischer Vorstellung zu verwerten — sie geben die alten Typen im ganzen getreulich wieder, wenn auch vielfach sie verkürzend, verallgemeinernd und oft nur rein äusserlich architectonisch sie componierend. Vasen dieser Art finden sich wol in jeder Sammlung; sie sind besonders in den auserlesenen Vasenbildern von Gerhard berücksichtigt; sie zeigen mehr oder weniger alle dieselbe Technik, die auf attischen Ursprung hinweist.

Die Gestalten sind hier einfach nebeneinander oder sich gegenüber gestellt (resp. gesetzt), oder sie geleiten einen Wagen, auf dem entweder ein einzelner Gott oder ein Paar sich befindet; es sind ohne Zweifel Götter und zwar erscheinen: Zeus, Poseidon, Dionysos, Hermes, Ares, Apollo, Hephaestos, Herakles klar characterisiert, von den Göttinnen, denen mit Ausnahme der Athene die Attribute meist fehlen, sind durch Inschriften kenntlich: Demeter, Artemis, Leto, Aphrodite, Amphitrite, Thyone-Semele.

Gewisse Gruppierungen kehren am häufigsten wieder, wie der Dreiverein von Apollo, Artemis, Leto; Apollo und die Musen (?); Hermes und die Nymphen; Dionysos und sein Gefolge; Herakles, auch Dionysos mit Athene, Hermes.

---

1) Darauf hatte schon Brunn hingewiesen: Bullett. d. J. 1849, 64.

Gewiss sind diese Bilder alle höchst characteristisch für die innige Freude, mit der die alte Zeit die Götter sich in feierlicher πομπή oder in traulicher Unterhaltung gedacht, aber wir dürfen uns nicht mit dem allgemeinen Gedanken begnügen, sondern müssen fragen, ob sich denn aus diesen Verallgemeinerungen und Verkürzungen nicht bestimmte mythologische Handlungen erkennen lassen.

Strube in seinen „Studien über den Bilderkreis von Eleusis“ (60 ff.) hat damit den Anfang gemacht; wie ich glaube, nicht mit Glück. Denn der Typus der den Wagen besteigenden Frau (I—V) ist doch zu allgemein, um sie sofort als Demeter zu erkennen trotz der Analogie der einen inschriftlich bezeugten Demeter; jedenfalls aber lässt sich hier nichts von einer bestimmten Handlung bemerken.

Eben so wenig haben wir ein Recht mit Strube in den auf Seite 64 sub I—VII angeführten Darstellungen die Hochzeit des Dionysos und der Ariadne zu sehen. Denn eine solche hätte klarer characterisiert werden müssen; und bei Gerhard A. V. 14. 17. 39 handelt es sich lediglich um architectonische Composition. Das wird klar, wenn man ib. 14. 15. 16 mit einander vergleicht: die gewöhnliche Mittelgruppe von Apollo, Artemis, Leto wird hier durch beliebige Figuren beliebig erweitert. Auch Göttergruppen wie Micali, Storia 81 = de Witte, Elite I, 22 sind gänzlich ohne Handlung.

Aber zwei andere Hochzeiten sind's, die für diese alte Kunst eine grosse Rolle spielen — die von Peleus und Thetis und von Kadmos und Harmonia. Und Pindar an der bekannten Stelle[1]) spricht gewiss ganz aus der Seele des frommen Griechen, wenn er diese beiden Hochzeiten in begeistertem Ausdruck als der βροτῶν ὄλβον ὑπέρτατον preist.

Für den ersteren nun dieser Hochzeitszüge steht uns eine Fülle von Darstellungen zu Gebote, die sich heute, wie ich glaube, klar in zwei Klassen scheiden. Die eine wird vertreten durch eine Reihe von Vasenbildern, welche die alten

1) Pyth. 3, 88 ff.

Typen nachahmen[1]); ihre Deutung wird erst durch ein dem archaischen Empfinden noch nahe stehendes Exemplar aus Florenz möglich[2]) — die andere durch die berühmte François-vase.[3]) Wir beginnen mit der Florentiner Hydria. Die Inschriften lassen keinen Zweifel über die Deutung: Auf dem Wagen stehen Peleus und Thetis, hinter ihnen folgt Dionysos mit Thyone, zur Seite der Pferde schreitet der leierspielende Apollo voran, ihm kommen entgegen Herakles, Athena und Hermes, der zum Theil hinter den Pferden verschwindet. Vor den Rossen stehen den Zug erwartend Aphrodite Ares, Amphitrite Poseidon. Ich glaube hier löst sich die Frage nach der Priorität der bestimmt mythischen oder der allgemein menschlichen Darstellung sehr einfach: Unsere Bilder zeigen uns alle denselben Typus: einen Mann mit einer meist verschleierten Frau auf dem Wagen, von Männern und Frauen geleitet, unter denen der Mann mit dem Petasus, den Flügelschuhen und dem Kerykeion sowie der Citherspieler fast regelmässig an derselben Stelle wiederkehrt. Die anderen geleitenden Figuren wechseln beliebig. Aus diesen oft mit gedankenloser Flüchtigkeit gezeichneten Vasenbildern hebt sich das Florentiner Exemplar vorteilhaft heraus durch treffliche Sorgfalt der Behandlung. Dieses zeigt, wie wir sahen, deutlich die Namen des Paares und somit sind wir berechtigt anzunehmen, dass dieser Typus für die Hochzeit von Peleus und Thetis erfunden ward, alle anderen Exemplare dieser Gattung aber diess Schema verallgemeinern, besonders durch die beigegebenen Figuren: am stärksten Gerhard A. V. 310, wo kästchentragende Frauen zur Seite des Wagens gehen. (Vielleicht gehört auch zu unserer Klasse ein archaisches Vasenbild aus Caere[4]), welches

1) S. besonders Gerhard A. V. 310—315, 326 und Jahn, Arch. Aufs., 92 f.

2) Die ausführliche Beschreibung s. bei Heydemann, Antikensammlungen aus Oberitalien (III. hall. Winckelmannsprogr.) 88 f. No. 26.

3) S. die Litteratur und ausführliche Besprechung bei Weizsäcker: Rhein. Mus. N. F. XXXII, 28 ff. u. XXXIII, 364 ff. u. XXXV, 350 ff., ausserdem Luckenbach, Verhältniss der griech. V. z. ep. Cyclus 589 f.

4) Mus. etr. Greg. II, 23.

wieder das Paar auf dem Wagen zeigt, umgeben von Frauen und meist speertragenden Männern; doch fehlt der Leierspieler sowol wie Hermes. Das gänzliche Fehlen von Attributen und Namen macht hier die Erklärung schwierig.) Auf der Florentiner Hydria ist kein eigentlicher Endpunkt des Zuges dargestellt; durch die entgegenkommenden Götter wird die Composition abgeschlossen. Und diess Schema ist der überwiegenden Mehrzahl dieser Vasen gemeinsam. Die Lekythos aus Berlin (Gerhard A. V. 326) gibt dem Zuge einen hochzeitlichen Abschluss, indem sie eine Frau mit Fackeln das Paar erwarten lässt. Im Mythus aber war das Ziel, wie bekannt, die Höhle des Cheiron; und hierhinein zieht Peleus auf dem bekannten Vasenbild (Overbeck, Her. Gall. VIII, 6) die siegreich erkämpfte Braut. Eine nicht publicierte Berliner Hydria etruscischen Fundorts (1900) zeigt den Götterzug und das im Mythus gegebene Ziel. Es ist eine abgekürzte Darstellung. Rechts steht Cheiron, nur zur Hälfte des Körpers sichtbar, mit seinen „silvestria dona"; ein Mann mit Reisehut naht von links, indem er ihm eine Blume entgegenhält zum Zeichen des Grusses, es folgt eine Frau mit Fackeln, dann ein Viergespann (nur zum vierten Teil erscheinend), neben den Pferden ein bärtiger Mann. Durch die Frau mit den Fackeln ist die hochzeitliche Auffassung unbedingt gegeben und eine Deutung wie die von Achilleus vor Cheiron[1]) völlig ausgeschlossen. So müssen wir uns denn das Uebrige im Sinne der anderen Darstellungen ergänzen: die Götter geleiten das junge Paar auf hohem Wagen zu der Höhle des Cheiron, der hier an Peleus, man kann es nicht anders nennen, Mutterstelle vertritt.

Die Françoisvase stellt einen späteren Moment dar — den Besuch der Götter bei dem jungen Paare im Hause des Peleus ganz allgemein, ohne dass man hier an einen genau bestimmten Tag (den der *ἀνακαλυπτήρια*, wie Stephani und Heydemann wollen) zu denken hat.[2]) Sie entfaltet vor uns

1) Vgl. Gerhard A. V. 183.

2) So auch Luckenbach l. c.

im Gegensatze zu der immerhin abgekürzten Anzahl von Göttern der oben erwähnten Darstellungen die ganze Götterwelt — die hohen Olympier und die Meeresgottheiten; nur Hades fehlt mit Persephone (denn Okeanos und Tethys standen auf dem letzten Wagen; s. darüber Weizsäcker l. c. 46); natürlich, hatte er doch nach altepischer Anschauung nichts mit dergleichen Götterversammlungen zu tun.[1])

Wir können es uns nicht sparen, kurz den Gedanken des Malers bei Anordnung dieses Zuges zu folgen, um so weniger da Weizsäcker (l. c.) hier manches zwar richtig gesehn, vieles aber in's Extrem getrieben hat.

Allen voran ist Cheiron gegangen, der auch zuerst dem alten Freunde die Hand reicht, stand er doch seinem Herzen am nächsten. Gleich nach ihm kommt Iris als officielle Botin der Götter, während Demeter und Hestia als das neue Hauswesen schützende Gottheiten, ihr auf dem Fusse folgen. Zu ihnen gesellt sich passend Chariklo, die Hausfrau des Cheiron, die an ihres Gemahles Seite keinen Platz mehr fand.

Dionysos aber, der Gott des Weines, passt er nicht vortrefflich unter die ersten der Gäste? Nun folgen die Horen, als Dienerinnen des Olympos, mit Fug und Recht die feierliche Auffahrt der Gottheiten eröffnend. Der Olympier sind es 6 Paare und ihre Reihenfolge entspricht der des bekannten Kanon, was bei einem attischen Werke durchaus nicht zu verwundern s. o. Aber die Paare selbst sind nicht die kanonischen; nämlich Zeus und Hera, Poseidon und Amphitrite, Ares und Aphrodite, Apollo und Artemis (so am wahrscheinlichsten), ferner Athena und eine Göttin[2]), Hermes und Maia.

Nun folgen die Meeresgötter Okeanos und Tethys, denen

1) Wenn er als *Κλύμενος* (denn diese Ergänzung ist die wahrscheinlichste) einmal bei der Athenageburt erscheint: Mon. d. J. IX, 55, so erklärt sich das aus rein localen Beziehungen, woran ja diess Vasenbild so reich ist, s. Löschcke, Arch. Zeit. 1876, 108 ff., über *Κλύμενος* vgl. Welcker, Gr. G. II, 487 f.

2) Nach Heydemann, Annali dell' Inst. 1868, 232 f. tav. D: Nike, eine Benennung, die ganz unmöglich ist, s. Knapp, Nike 11, vielleicht ist an Hebe zu denken.

ein Hippokamp sich anschliesst und ganz zuletzt Hephaestos auf einem Maultier, wie man ihn eben in der alten Kunst bei der beliebten Einführung in den Olymp zu bilden gewohnt war.

Neben den Wagen, rein nach malerischen Gesichtspunkten verteilt, Musen, Mören, Chariten (vielleicht!), ferner das Elternpaar der Thetis, Doris und Nereus, dem wahrscheinlich Aiakos und Endeis, die Eltern des Peleus, entsprachen (so vermutet Heydemann l. c.).

Es springt in die Augen, wie der treffliche Maler wol noch im Banne stand gewisser alter Typen, nicht aber sich band an ein bestimmtes System des Cultes. Nein menschlich lebendig war ihm diese mythische Hochzeit und so war er im Stande sie auch mit poetischem Fein- und Freisinn zu gestalten.

Für die Darstellung des Hochzeitszuges von Kadmos und Harmonia war lange Zeit einziges Zeugniss[1]) das oft citierte Bild am Throne des Bathykles (Paus. III, 18, 12), wo es heisst, dass die Götter Geschenke bringen zu Kadmos' und Harmonia's Hochzeit. Wahrscheinlich war diess ein Mittelbild, also eine umfangreiche Composition, die Gelegenheit gab, einen reichen Götterzug darzustellen.

Jetzt bietet sich uns ein anderes sicheres Bild dieser Vereinigung auf einer kleinen Vase aus Rhegium schwarzfiguriger Technik[2]). *Κασσμος* steht hier neben *Ἁρμονια* auf dem Wagen, daneben schreitet *Απολον* die Leier spielend; ein Eber und Löwe ziehen diesen Wagen. Zunächst kann es wol keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier mit einer gewissen hochzeitlichen Vorstellung zu tun haben; schon der uns bekannte, citherspielende Apollo führt uns darauf.

Was aber soll das sonderbare Gespann?

Ueber die Vereinigung von Eber und Löwe hat zuletzt,

1) Denn ich sehe hier von dem von Zoega missverstandenen albanischen Relief ab (s. Matz-Duhn A. B. 2230).

2) Conze, Vorl. Bl. C, VII, 3.

so weit ich sehe, Stephani[1]) gehandelt gelegentlich der Besprechung einer Petersburger schwarzfigurigen Vase. Aber da er die, wie mir scheint, klar sich ergebenden allgemeinen Gesichtspunkte nicht vollständig zum Ausdruck gebracht hat, so halte ich es nicht für überflüssig hier noch einmal darauf zurückzukommen.

Dass wir es hier mit einer uralten und zwar durchaus nicht auf griechische Sage sich beschränkenden Idee zu thun haben, lehrt uns der etruscische Stein bei Abeken.[2]) Er stellt einen Mann (?) dar auf einem Wagen, den unser wunderliches Paar zieht, während ein Dämon mit Flügeln vorausschreitet.

Der Dämon mag auch uns den Weg deuten: Der älteste Volksglaube — und ich möchte ihn nicht auf ein bestimmtes Volk beschränken — sah es als einen hohen Beweis der Kraft der Gottheit an, wenn sie die den Sterblichen vor allem furchtbaren Tiere mit leichter Hand bezwang. Zum Beweise diene die sog. persische Artemis und die Fabelwesen der Inselsteine.[3])

Eine vielleicht etwas jüngere, jedenfalls aber höhere Vorstellung von der Kraft der Gottheit ist es, wenn man ihr zutraut, auch die grössten im fortwährenden Streit sich bewegenden Gegensätze zu einen.

Nun galten Eber und Löwe von uralter Zeit her den Menschen als gleich furchtbar im Angriff, und die Sage und Kunst ward es nicht müde, die Besiegung derselben als gewaltige Taten ihrer Heroen zu preisen, so wie andererseits hunderte von Tierstreifen die stets gegeneinander rege Streitlust und Kraft der gefährlichen Tiere uns vorführen.

Diese beiden grimmen Kämpfer nun an einander zu gewöhnen, das musste in der Tat als eine bewundernswerte Leistung des Dämon erscheinen. Der Stein bei Abeken zeigt

1) Memorie dell' Inst. II, 61 ff. tav. 5.
2) Mittelitalien, Taf. VII, 6.
3) S. Milchhoefer: die Anfänge der Kunst in Griechenland 39 ff.

diese Vorstellung in ihrer grössten Allgemeinheit, wenigstens sind wir hier ausser Stande bestimmte Namen zu geben.

Erst allmählich wird nun diese dämonische Kraft auf bestimmte Götter übertragen. Und hier scheint Artemis die erste gewesen zu sein, liegt es ihr doch als Herrin über das Wild am nächsten, die verschiedenen Tiere zu ihrem Dienste zusammen zu zwingen. Sie erkenne ich auch in der Frau auf dem Gespann der Petersburger Vase, das aus zwei Löwen, einem Wolf und einem Eber besteht.

Auch andere Gottheiten der lebendig schaffenden Natur gewinnen diesen bändigenden und vereinenden Einfluss. Mit Recht weist Stephani (l. c.) hin auf Aphrodite, der bei Homer die wilden Tiere, der Macht der Liebe sich fügend, einträchtig entgegen wedeln.

So ziehen auf der alten Phineusschale[1]) den Wagen des Dionysos und der Ariadne ein Löwe, ein Panther und zwei Hirsche; wie denn überhaupt diese alte Vorstellung von der alleinenden Kraft grade bei Dionysos reichen Ausdruck in Poesie und Kunst gefunden. Durch den Klang der Saiten aber lösen Orpheus und Apollo den wilden Kampf zu milder Harmonie.

Noch einen Schritt weiter tun wir, wenn wir diese ganz allgemeinen ursprünglichen Vorstellungen in der bestimmten Fassung einer Heroensage aufsuchen. Und wir sind so glücklich, diess bei drei verschieden gestalteten Erzählungen tun zu können. Zuerst in der Sage von Tydeus und Polyneikes, die unter dem Eber und Löwen gemeint waren, welche das Orakel den Töchtern des Adrastos als Gatten zugedacht. Characteristisch ist hier der heftige Streit der beiden in der Vorhalle von Adrast's Palaste, höchst naiv der Versuch des Mythos, die Erkennung durch Eber- und Löwenfell oder durch die Schildzeichen herbeizuführen; für uns von besonderer Wichtigkeit aber der Gedanke, dass hier die Liebe die beiden feindlichen Elemente zur Vereinigung treibt.

Und diese Macht der Liebe ist gewiss ein Hauptmotiv

1) Mon. d. Inst. X, 8 = Conze Vorl. Bl. C, VIII, 3ª 3ᵇ.

auch in den beiden anderen nun folgenden Sagen, nur darf man nicht übersehen, dass hier vor allen noch Apollons Leier hineinklingt.

Ich meine die Sage von Admetos und Alkestis, der Tochter des Pelias, welche sein Freund Apollo ihm erringen hilft, indem er Löwe und Eber an den Wagen spannt.[1])

Ihr steht am nächsten in der ganzen Auffassung die Darstellung von Kadmos und Harmonia, von der wir ausgingen. Also auch hier wieder Apollon's Einwirkung durch sein Saitenspiel, aber zugleich muss daran erinnert werden, wie tief es gerade im inneren Wesen Aphrodite-Harmonia's liegt, solch wunderbare Einigung zu Stande zu bringen.

Doch ausser diesen allgemeinen Ideen erschliesst sich uns aus diesem Bilde allein eine völlig neue Sage. Wir lernen hieraus kennen, dass man sich erzählte, wie Kadmos noch durch eine besondere Leistung Harmonia sich erringen musste und dass Apoll ihm dabei half, während nach der gewöhnlichen Fassung ihm Harmonia als Gnadengeschenk zufällt.

Noch in später Kaiserzeit hatte man diese Grundvorstellungen von Eber und Löwe, die wir oben verfolgt haben, nicht vergessen, wenn man sie auch zu etwas frostiger Allegorie anwandte. So steht auf einer Münze Trajans[2]) eine geflügelte Frau mit einer Fackel in der Rechten und mit einer Palme in der Linken auf einer Biga, die von einem Eber und Löwen gezogen wird, voran schreitet Hercules seine Keule schulternd. Vielleicht soll das heissen: der siegreiche, lichtbringende Friede zieht ein, heftig sich bekämpfende Gewalten versöhnend und an einander gewöhnend, dem tapfern aber und tatenvollen Krieger die wol verdiente Ruhe bringend. (Hercules hat die Keule geschultert!)

Damit wollen wir denn den kleinen Excurs schliessen,

---

1) Die seltene Darstellung dieses Vorgangs auf dem römischen Basrelief s. Mon. d. J. VI, 52, 3; Petersen Annali 1861, 227 ff. Warum hier Artemis auf dem Wagen steht, dem Apollo den Löwen streichelnd zur Seite schreitet, werden wir nach dem obigen verstehn.

2) Eckhel, Doctr. num. VI, p. 442. S. Stephani l. c.

der, so skizzenhaft wie er ist, an dieser Stelle entschuldigt werden mag. Selten liegt grade wie hier der Weg so klar vor uns, den eine allgemeine mythische Vorstellung im Laufe der Zeiten durchläuft; und nicht oft erzählt uns, wie hier, allein das Bild eine neue Geschichte.

Die Lust an längeren Processionszügen der Götter, wie wir sie im vorigen betrachtet, erhielt gleichfalls Befriedigung bei Ereignissen des Olympus, in denen es sich um die Einführung eines neuen Gottes handelte:

Am Throne des Bathykles sehen wir nicht weniger als vier solcher Einführungen: drei an der Basis[1]), eine am Throne selbst. Da ward Thyone von Dionysos gen Himmel geführt — eine Gruppe von 8 Figuren: Iris, Poseidon und Amphitrite, in der Mitte Zeus, den Olymp repräsentierend, der sich mit dem angekommenen Hermes unterredet; es folgen: Dionysos, Semele, Ino.

Ferner ein Götterzug, welcher Hyakinthos und Polyboia zum Göttersitze geleitet: Hades, Persephone und Demeter, Moeren, Horen, Aphrodite, Athena, Artemis. Auch hier ist die Auswahl leicht verständlich.

Schliesslich Herakles, den Athena und die anderen Götter, deren Namen uns leider verschwiegen werden, zum Olymp führen; und diese Scene war am Throne selbst, wenn auch vielleicht in kleinerem Umfange dargestellt.

Fragen wir uns nun, was ist uns von diesen „Einführungen" erhalten? Was die erstere anlangt, so mag gleich betont werden, dass eine völlig sichere Darstellung überhaupt nicht nachweisbar ist.

Denn ein Typus wie der des Dionysos auf dem Wagen und einer Frau, die zur Seite steht oder folgt[2]), ist, selbst

1) S. über diese Compositionen die feinsinnigen Bemerkungen von Trendelenburg: Bullet. dell' Inst. 1871, 124 ff., dessen Ansicht über die Auswahl der einzelnen Gottheiten ich teile; nur seh' ich in Iris nichts anderes als die Götterbotin nach Analogie der Françoisvase.

2) Z. B. Gerhard A. V. 253 u. Berlin 699 = Jahn, Vasenb. 25 q.

wenn die Frau Σεμέλη genannt ist, wie auf der Berliner Vase[1]), viel zu allgemein für eine bestimmte Handlung. Durchaus analog verhält es sich mit der späteren Vase[2]), worin Welcker ganz mit Unrecht diess Ereigniss sieht. Hier ist, wie Jahn richtig erkannte, Dionysos inmitten seines Gefolges dargestellt.

Vielleicht ist — und ich kann es nicht unterlassen, diese Vermutung auszusprechen — auf einer Schale des stark manierierten Xenokles[3]) dieser Vorgang erkennbar. Das Bild ist durch zwei Flügelpferde in zwei Hälften geteilt. Auf der einen Seite stehen nach links gewandt: Zeus (mit Blitz), Poseidon (mit Dreizack); ihnen kommt entgegen ein bärtiger Mann, der zurück nach links schaut. Auf der anderen Seite rechts steht Dionysos nach links gewendet, einen Kantharos haltend; ihm schreiten entgegen eine Frau in reichem Gewand mit einer Blume in der Hand, ihr folgt Hermes, sein Kerykeion haltend, eine zweite Frau schliesst sich ihm an; beide machen mit den Händen das Zeichen lebhaften Erstaunens. Vergleicht man diese Scene mit einer Masse ähnlicher rein decorativer Gruppierungen, so kann man nicht umhin, eine bestimmte, wenn auch geziert zum Ausdruck gebrachte Handlung darin zu sehen. Da nun Hermes ziemlich deutlich die Frau vor Dionysos geleitet, diese selbst aber in naher Beziehung zu dem Gotte des Weines stehen muss, so hat es grosse Wahrscheinlichkeit, hier die Begrüssung der aus dem Hades geleiteten Thyone durch Dionysos zu erkennen. Ob die Frau hinter Thyone Ino ist, wage ich nicht zu entscheiden. Nur möchte ich noch darauf aufmerksam machen, dass der bärtige Mann auf der anderen Seite füglich kein anderer sein kann als Hades, der nur bei besonderer Gelegenheit einmal im Olymp erscheint; steht er aber in Beziehung zu diesem Ereigniss, so erklärt sich auch gut sein rückwärts gewandter

1) Der sehr undeutliche Namenszug ist nur in gewissen Elementen noch klar erkennbar, besonders in: Μ Ν

2) Jahn, Vasenb. Taf. 3 = Welcker A. D. III, Taf. 13, Seite 136.

3) S. Brunn, K. G. II, 379; abgebildet: de Witte, Élite cer. I, 24.

Gestus, auf den man von vorne herein bei dergleichen Compositionen keinen Wert legen darf.

Sind meine Vermutungen richtig, so hätten wir im wesentlichen dieselben Gestalten, die auch auf dem Throne des Bathykles dargestellt waren: Dionysos, Thyone, Ino?, Hermes, Zeus, Poseidon, Hades.

Schliesslich mag noch auf die Schale des geistesverwandten Phrynos (Élite, I, 56) hingewiesen werden, der gleichfalls alte Compositionen — Athena's Geburt, Herakles' Vorstellung vor Zeus — nach seiner Weise verwertet.

Weit besser daran sind wir mit der Darstellung der Apotheose von Herakles, dem lieben Halbbruder des Dionysos. Hier liegt eine solche Fülle von Vasenbildern vor, dass wir für die archaische Kunst zwei klar erkennbare Typen scheiden können.

1) Die Götter geleiten den Herakles zum Himmel. Der Sohn des Zeus steht auf dem Wagen, daneben Athena, oder er geht zur Seite einher. Verschiedene Götter, über deren Zahl und Auswahl wir bei diesen alte Typen oft flüchtig nachahmenden Gefässen[1]) nichts bestimmen können, begleiten den Zug.

Bisweilen auch führt Hebe, als zukünftige Gemahlin, ihn ein.[2])

2) Die Freundin Athena stellt ihn den Göttern vor. Die primitive Composition weist auf ein hohes Alter, die Grundelemente sind: Zeus (meist thronend), der den Olymp repräsentiert, empfängt den Sohn, den Athena führt, Hermes geleitet[3]). Es ist nicht unmöglich, dass wir diese beiden Typen — einen umfangreicheren und einen von wenigen Figuren — auch auf der grösseren und kleineren Darstellung am Throne des Bathykles (s. o.) voraussetzen dürfen.

Ausser den bei Ghirardini angeführten Darstellungen sind mir zwei im Berliner Museum bekannt.

---

1) Jahn hat sie Arch. Aufs. 96 ff. zusammengestellt.

2) S. Kekulé, Hebe 21 ff.

3) S. Ghirardini, Annali dell' Inst. 1880, 106 ff.; ausführlicher: Rivista di filologia (Torino) anno IX, 13 ff.

1) Eine schwarzfigurige Amphora von feiner und sauberer Zeichnung, etruscischen Fundorts.[1]) Links steht ein bärtiger Mann in Chiton und Mantel auf einen Speer sich stützend (Zeus), ihm naht sich ein Zug von rechts, den Hermes anführt (durch seinen Petasos kenntlich), ihm folgt Athena, dann Herakles in der Rechten den Bogen, in der Linken die Keule, zum Schlusse Dionysos mit Trinkhorn.

2) Eine schwarzfigurige Lekythos flüchtiger Zeichnung.[2]) Zeus sitzt rechts auf dem Throne, den Blitz in der Hand. Ihm kommt entgegen von links Hermes, die Linke erhebend und auf die folgenden zurückschauend. Diesem schreitet Athena nach, ebenfalls mit erhobener Linken, die Rechte hält die Lanze; ihr zu Füssen ein Widder, der jedenfalls zu Hermes gehört; dann Herakles, welcher die Rechte ausstreckt (ein bei diesen Darstellungen gewöhnlicher Gestus), mit der Linken aber die Keule schultert. Nun folgt Athena noch einmal. Schon daraus ergibt sich die Flüchtigkeit des Malers, denn wir werden kaum mehr mit Gerhard (l. c.) einen tief symbolischen Zusammenhang darin ahnen; zumal da Flüchtigkeit überhaupt mit zum Charakter dieser die alte Technik noch lange bewahrenden schwarzfigurigen Lekythen gehört. Nichts desto weniger haben diese Gefässe ein grosses Interesse und sie wären wol wert einmal im Zusammenhang betrachtet zu werden.[3]) Denn sie führen recht tief in die eigentliche Volkskunst ein und zeigen, mit welch fröhlich flotter Leichtigkeit und bisweilen derbem Humor man zu leben und zu zeichnen verstand.

Namentlich gewähren die mythologischen Scenen ein besonderes Interesse. Denn einerseits bringen sie gänzlich Neues

1) Berlin 1688, abgeb.: Genick-Furtwängler, Griech. Keramik, Taf. 5.

2) Berlin 1984, publiciert von Gerhard: Zwei Minerven, 8. Berl. Winckelmannsprog. Nr. 2 der beigegebenen Tafel.

3) Eine grössere Anzahl findet sich in den Werken von Stackelberg, Gräb. d. H.; Heydemann, Gr. V.; Benndorf Griech. und Sic. V.; allein schon die Berliner Sammlung, die ziemlich reichhaltig ist, zeigt wie manch Neues hier noch zu veröffentlichen ist.

(ich erinnere hier nur an die Begegnung des Herakles mit Helios[1]), oder wie die 3 Götter, Poseidon, Herakles und Hermes Fische fangen[2])), andererseits geben sie alte Typen mit individueller derber Frische wieder: so bringt Hermes den flüchtigen Paris zum Stehen, indem er mit ihm ringt[3]), so steht bei dem Ringkampfe von Peleus und Thetis links Cheiron und hält zwei Fackeln. Sollen diese die Hochzeit andeuten? Vgl. oben S. 10 Cheiron an Stelle der Bräutigamsmutter.

In wie weit die Comödie auf das zu kräftigem Spasse stets geneigte Volksempfinden eingewirkt, bleibt eine noch zu lösende Frage.

Doch kehren wir wieder zu unseren Olympiern zurück! Procession und Götterversammlung zeigt uns das Bild von der Rückkehr des Hephaestos in den Olymp auf der François-vase.[4]) Aber die treffliche Amphora beweist deutlich noch das Unvermögen der alten Kunst eine solche Götterversammlung geschlossen zu componieren: stehende und sitzende Figuren sind hier in ziemlich weiten Zwischenräumen von einander getrennt und nur durch ein kräftig naives Gestenspiel verbunden. Zeus und hinter ihm Hera sitzen ziemlich in der Mitte.[5])

1) Stackelberg l. c. XV, 7.

2) de Witte, Élite III, 14.

3) S. v. Duhn, Arch. Zeit 1882, 209 ff.

4) Die Litteratur s. bei Weizsäcker, Rhein. Mus. 1878, 364 ff., vgl. Stephani C. R. 1863, 237, Anm. 5 und Conze, Vorl. Bl. I, 9 über die Darstellungen. Diesen ist noch eine leider sehr fragmentierte Schale der höchsten Blüte des schönen Stiles zuzufügen (beschr. von Brizio; Bullett. d. Inst. 1879, 222 f., mir liegt eine für das Institut gemachte Zeichnung vor). Auf der einen Seite ein bacchischer Thiasos, auf der anderen reitet Hephaestos in den Olymp, umgeben von Dionysos (?) und seinen Leuten. Rechts sitzt Hera auf ihrem Throne, ihre Fesselung ist allein durch die Regungslosigkeit des Körpers und das dicht sie umfliessende Gewand meisterhaft klar gemacht. Unter Hera ein den Zug nach Hundeart anknurrender Löwe. Hinter ihr steht eine Frau auf einen Stab sich stützend (Hebe?).

5) Das Hintereinandersitzen scheint der älteste Typus, s. z. B. die Buccherovasen: Micali, Storia XX.

Links von dem Paare, zunächst dem Zuge, den Dionysos anführt, steht Aphrodite. Dass sie ein besonderes Interesse an dem ihr nun zufallenden Gemahl hätte, ist aus der Luft gegriffen. Denn in der alten Kunst spielt ihre Verbindung mit Hephaestos gar keine Rolle.[1]) Rechts befindet sich Athenaia, der natürlich ebenso wie Aphrodite ein Ehrenplatz gebührt: sie sind die beiden Lieblingstöchter des Zeus.

Auf Athenaia folgt Ares, dessen etwas geduckte Haltung trefflich seine Gefühle zum Ausdruck bringt: war ihm doch der Versuch, Hephaestos zurückzuführen recht schlecht bekommen.

Es nahen von links Artemis und höchst wahrscheinlich Apollo und Hermes (s. Weizsäcker l. c.).

Also eine Versammlung des engeren Familienkreises: das Götterpaar mit seinen Kindern, von denen vor allen die Sprösslinge des Zeus berücksichtigt sind.

Anlass eine grössere Götterversammlung darzustellen gab das bedeutendste Familienereigniss des Olymp — die Geburt der Athena.[2]) Mochte hier bei Auswahl der Gottheiten eine gewisse Willkür oder gewisse locale Interessen mitspielen, worauf Löschcke hinweist, so lässt sich doch aus der Gesammtheit der Darstellungen eine bestimmte Anzahl erkennen, deren Erscheinen durch ein vorwiegend menschliches Interesse bedingt ist. Neben den bei der Geburt notwendigen Eileithyien, deren Dienste einmal Demeter versieht, und den in gewissem Sinne symbolischen Horen oder Mören sind es der Bruder des Zeus, Poseidon, einmal auch Hades, s. S. 11, Anm. 1 und seine Söhne: Ares, Apollo, Hermes, Dionysos, Herakles.

Von den weiblichen Gottheiten nur solche, die bei einer Geburt zugegen sein durften:[3]) Hera, Demeter, Aphrodite,

1) S. Tümpel, Ares u. Aphrodite, Fleckeisen's Jahrb. suppl. 11, 663 f.

2) Ueber die Darstellungen s. jetzt Löschcke, Arch. Zeit 1876, 108 ff. und Schneider, Geburt der Athena.

3) Dass eine solche Auffassung der Sitte nicht dem Geiste alter Poesie fremd war, ergibt sich aus dem allerdings verhältnissmässig jungen Liede des Demodokos, wo die Göttinnen alle in ihren Gemächern bleiben, als das Liebespaar überrascht wird.

Amphitrite und zwar die letzteren meist mit ihren Männern gepaart.

Wenn auf der rotfigurigen Vase Artemis und Nike hinzukommen, so erklärt sich diess bei Artemis aus ihrem Wesen als Geburtsgöttin, bei Nike aus ihrer engen Beziehung zu Athena.

Die Composition kommt bei den schwarzfigurigen Vasen nicht hinaus über ein Aneinanderreihen stehender Figuren, was mit strenger Symmetrie geschieht. Erst die rotfigurige Kunst (s. die Beugnot'sche Vase) gibt der Mittelgruppe dramatisches Leben (s. darüber Löschcke l. c.), freilich nicht ohne die Symmetrie des Ganzen zu verletzen, die nur notdürftig durch die beiden an den Endpunkten aufgestellten Männer wieder hergestellt wird.

Es bleibt uns nur noch übrig über die uns erhaltenen auf alten Typus zurückgehenden Reliefs ein Wort zu sagen. Allein das korinthische Puteal zeigt eine bestimmt mythologische Handlung — die längst erkannte Vermählung Hebe's mit Herakles. Auch hier ist mit den alten primitiven Mitteln viel erreicht: zunächst der bekannte Dreiverein von Leto, Artemis und Apollo; dann die lebendige und echt hochzeitlich gedachte Gruppe von Hebe zwischen Peitho und Aphrodite. Diesen kommen entgegen Herakles, Athena, zuletzt folgt wahrscheinlich Alkmene, die ja z. B. auf der Vase bei Micali[1]) sich der Kline des ruhenden, vergötterten Herakles naht. Der hochzeitliche Gedanke hat hier im wesentlichen Composition und Auswahl der Götter bestimmt.

Die Kunst des 5. Jahrhunderts.

Wie aber stellte sich nun die Kunst des 5. Jahrhunderts zu diesen archaischen Typen? entweder copierte sie dieselben einfach oder sie hielt sich im ganzen an die alte Composition, gestaltete diese aber in ihrem Geiste um (beides ist schon oben gelegentlich der älteren Darstellungen berücksichtigt),

1) Storia 89.

oder aber sie schuf ein völlig Neues und diess ihr Schaffen ist es, das uns nun beschäftigen soll.

Wir werden am besten daran tun, uns auch hier zunächst an die Erzeugnisse des Kunsthandwerkes zu halten und von diesen überzugehen zu der grossen monumentalen Kunst des 5. Jahrhunderts.

Wir beginnen mit der prächtigen Sosiasschale, die trefflich den Uebergang von archaischer Gebundenheit zu der frei werdenden Kunst vermitteln kann.[1])

Die Deutung unterliegt keinem Zweifel oder sollte es wenigstens heute nicht mehr: Herakles tritt wie geblendet über den Glanz der Götter zaghaft in den Olymp, sein Gestus und sein *Ζεῦ φίλε*, sind der naive und unmittelbarste Ausdruck seiner Gefühle. Ihm auf dem Fusse folgt und schliesst den Zug seine Freundin Athena, Artemis mit der Leier begrüsst ihn zuerst, während Hermes als Herold schon vorangeschritten ist in die Versammlung der Götter, wo Hestia und Demeter dem Eintretenden zunächst sitzen. Die drei Horen aber, die Pförtnerinnen des Olympos, die auf der Françoisvase dem Zuge vorangingen, eilen vorauf, den neuen Ankömmling den anderen Göttern zu melden. Diese sitzen in Paaren auf der anderen Seite der Schale: Zeus und Hera, denen Hebe[2]) eingiesst, Poseidon und Amphitrite, Ares und Aphrodite, Dionysos und Ariadne. (Den Beweis für diese Namengebung

---

1) Von der reichen Litteratur begnüge ich mich hier zu verweisen auf die Publication bei Gerhard: Gr. u. etr. Trinkschalen VI, VII und auf die Besprechung von Welcker A. D. III, 410 ff. S. auch die eingehende Behandlung von Ghirardini l. c. 43 ff.

2) Der fragliche Buchstabe ist ein deutliches H, wie ich mich selbst am Originale überzeugt habe, und kann zu keiner anderen Figur gehören, denn die Namen laufen alle von rechts nach links. Da nun die Bedeutung dieses Zeichens als *η* absolut ausgeschlossen ist, so müssen wir den Namen als ƎBƎH ergänzen und somit an ihre Flügel glauben. In wie weit diese Flügel noch auf Rechnung des auf dieser Schale klar erkennbaren Archaismus zu setzen sind, das ist eine Frage, die hier nicht untersucht werden soll. Ich erwähne das gegen Kekulé, Hebe 28, Anm. 2.

bleibe ich vorderhand schuldig; ich komme darauf weiter unten bei den Götterpaaren zurück.)

Es ist eine annähernd vollzählige Versammlung der Olympier, die hier der Maler auf engem Raume uns vorführt, die Paare in gewisser würdevoller Rangfolge, aber ohne jedes System geordnet — denn selbst die beliebte Zwölfzahl sucht man hier vergebens. Nur Apollo vermisst man, und ich wüsste mir sein Fehlen nicht anders als aus der Composition zu erklären. Der Künstler hatte eben nur Platz für eine Figur: er zog Artemis[1]) vor, weil er so einen symmetrischen Wechsel von männlicher und weiblicher Gottheit erhielt: es folgen nämlich hinter dem weiblichen Paare, Hermes, Artemis, Herakles, Athena.

Es steckt noch ein gut Teil Archaismus in dieser vortrefflichen Trinkschale: Streng und würdig sitzen die Götterpaare da auf Stühlen, die mit einer rührenden Sorgfalt des Details gezeichnet sind. Sie sitzen nach echt homerischer Weise, während das Liegen bei Tisch schon in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts im gewöhnlichen Leben als Sitte sich eingebürgert zu haben scheint.[2])

Aber auch in den einzelnen Göttertypen macht sich noch archaische Strenge bemerkbar, besonders bei Hermes, der mit seinem rein attributiven Schafbock wie ein Cultbild dasteht.

Der eigentliche Fortschritt aber gegenüber der älteren Kunst liegt in der Composition. Denn während die frühere Zeit bei ihrer Vorliebe für die Götterzüge, auch da wo sie

---

1) Dass die stehende Gottheit mit Leier Artemis wirklich ist und nicht Apollo (wie Robert einer gewagten Erklärung zu Lieb wollte: de Gratiis Atticis, Comm. in hon. Mommseni 149 f.) ergibt sich schon durch die beigefügte Inschrift, ≷ ⁞ MƎTꟼA (das ≷ ist noch teilweise erkennbar), abgesehen davon, dass wir keinen Grund haben, sie ihrer Erscheinung nach für männlich zu halten.

2) S. z. B. den Dreifuss von Tanagra (Löschcke, Arch. Zeit. 1881, 30 ff. Taf. 3 u. 4) und das ihm verwandte Gefässchen aus Korinth: R. Rochette, Peint. de Pomp. p. 75. Vign; Brunn, Probleme 26; Hermann, Gr. Privatalt.[3] 235 f.

eine ruhige Versammlung der Olympier darstellte, sich mit einem losen Aneinanderreihen begnügte, so sehen wir nun eng in sich geschlossene Versammlungen meist sitzender Götterpaare.

Auf schwarzfigurigen Vasen kann ich diese Compositionsart, abgesehen von der späteren archaistischen, äusserst flüchtig gezeichneten Trinkschale bei Gerhard[1]), lediglich auf einer Amphora von Orvieto nachweisen, deren leider nur summarische Beschreibung Körte's ich hierher setze:[2])

Ercole accolto fra i dei olimpici (barbato e colle solite armi) sta seduto accanto a Giove, appresso a loro e rivolta quasi con tenerezza verso Ercole la sua dea tutelare Atene; seguono tutti seduti, a destra Apollo, Mercurio, Bacco, a sinistra (di Giove) Nettuno e Anfitrite e Marte.

Also auch hier — und wahrscheinlich hat Körte diess aus dem Ehrenplatz des Herakles geschlossen, die Aufnahme des Heroen unter die Götter.

Vergleichen wir diese Darstellung mit unserer Sosiasschale, so fällt uns sofort auf, dass hier Hebe fehlt, ja dass überhaupt hier nichts von trinkenden Göttern zu sehen ist. Und eine solche Gemeinschaft zechender Götter, denen Hebe einschenkt, wie sie schon Homer an dem oft citierten Eingang des 4. Buches der Ilias, prächtig schildert, sie ist in der Kunst, soviel ich sehe, hier zuerst auf unserer Schale nachweisbar. Also durch die Trinkschale des 5. Jahrhunderts wird diese alte Vorstellung erst bildlich dargestellt; und was konnte auch einen besseren Vorwurf für solch Trinkgefäss abgeben?

Von nun an ist nichts häufiger als Hebe (resp. Nike), welche den Göttern den Nectar kredenzt.

Ich verweise hier auf die Fragmente einer Schale des Brygos[3]), wo in dem Innenbilde (2[b]) eine geflügelte Frau mit erhobenem Arme eine Kanne zu halten scheint, und an der

1) Trinkschalen V.
2) Annali d. I. 1877, 125 Nr. 7.
3) Conze, Vorlegebl. C, VII, 2 a—l.

Aussenseite, so viel erkennen wir aus den wenigen Trümmern, eine der Sosiasschale sehr ähnliche Götterversammlung dargestellt war.

Ihr schliesst sich an die Trinkschale bei Gerhard[1]), wo im Aussenbilde die Gesellschaft trinkender Götter als Pendant gedacht ist zu dem Kampfe Achill's mit Memnon. Links schenkt Ganymedes dem sitzenden Zeus ein, rechts Hebe (?) der Hera, zwischen den Gruppen steht Ares; im Inneren der Schale spendet eine Frau einem sitzenden bärtigen Manne den Trunk; hier ist es fraglich, ob wir Götter erkennen dürfen, wie Kekulé will; denn es fehlen alle Attribute.

Doch damit wollen wir diese Darstellungen der Trinkschalen, deren Zahl man noch beliebig erweitern könnte, genug sein lassen. Nur darauf müssen wir hinweisen, dass man später das, wie wir sahen, für die Trinkschale erfundene und für sie besonders passende Schema auch auf andere Vasen übertrug. Ich führe hier nur an Götterversammlungen wie Gerhard A. V. I, 7 und Mon. d. Inst. VI, 58. 1. 2 = Welcker A. D. V, $24^{a b}$, Seite 360 f., um gleich hier zu betonen, dass solche Göttergruppen lediglich nach malerischen Gesichtspunkten componiert sind, im einzelnen bisweilen der Deutung Schwierigkeiten bieten, aber überhaupt für unsere Frage nach der durch die Handlung und Individualität des Künstlers bedingten Auswahl der Götter gar keine Bedeutung haben.

Doch unsere Verfolgung rein künstlerischer Gesichtspunkte hat uns von dem Gegenstande der Darstellung entfernt — der Einführung des Herakles in die Götterversammlung. Hat diese auch sonst noch die Kunst des 5. Jahrhunderts dargestellt? Die Antwort auf diese Frage gibt uns die öfter besprochene Vase: Gerhard A. V. 146. 147.[2]) Links führt Athena ihren schüchternen Schützling an der Hand vor Zeus, Artemis mit den Fackeln empfängt ihn. Daran reiht sich nach rechts eine ansehnliche Götterversammlung: Apollo mit

1) Trinkschalen und Gefässe D, Kekulé, Hebe 28.

2) S. Welcker A. D. III, 424 f. Kekulé, ib.

der Leier, ihm gegenüber eine Frau mit Krug (wol Hebe), dann abgewandt von ihr und rechts nach den anderen Göttern gekehrt Poseidon; Hermes eröffnet die andere Reihe in Doppelbewegung: nach rechts mit dem Gesicht dem folgenden Dionysos zugewandt, aber schon im Begriff nach links zu gehen; auf Dionysos folgt Hera mit Scepter;[1]) sie steht hinter der auf Vasenbildern des 5. Jahrhunderts häufigen Gruppe der Meergötter Doris und Nereus, denen eine Nereide die Kunde vom Ringkampfe des Peleus bringt.[2])

Schon diese Gruppe samt der Hera, die hier einfach ihren Motiven nach Verwendung finden, zeigt uns, dass wir kein Recht haben, im Einzelnen tief zu deuten, wie Welcker sich mühte — unter solchen Umständen natürlich vergebens.

Noch eine andere Einführung aber war es, welche uns in der archaischen Kunst als bedeutsam erschien: die der Thyone durch Dionysos. Wie wir schon oben bemerkt, ist sie auch in der späteren Kunst nicht sicher nachweisbar. Dagegen glaub' ich ein ähnliches Ereigniss auf einer Schale des Euxitheos und Oltos erkennen zu dürfen.[3]) Heydemann ist bei seiner Besprechung der Vase nicht zu einem ihn selbst befriedigenden Resultate gekommen, so dass es nicht nötig ist die von ihm nur zögernd vorgebrachte Deutung zu bekämpfen. Die beiden Aussenseiten der Schale gliedern sich übersichtlich in zwei Teile: auf der einen Seite eine Götterversammlung, auf der anderen Dionysos den Wagen besteigend inmitten seines lustigen Gefolges. Stehen diese beiden Hälften in einer gedanklichen Beziehung? Ich denke, der Maler selbst hat darauf hingewiesen. Denn von den beiden an den Enden sitzenden Gottheiten wendet sich Hebe nach links und Ares nach rechts. Die Analogie mit der Schale des Hieron[4]) ist hier schlagend,

1) Dass es Hera ist, zeigt die schlagende Parallele von der in Haltung und Form fast gleichen Hera des Parisurteils: Gerh. A. V. 174. 175.

2) S. z. B. A. V., 182.

3) Mon. d. I. X, 23, 24, Annali 1875, 254 ff. (Heydemann). Kurz beschrieben, aber richtig gedeutet von Helbig: Bullett. 1875, 171 ff.

4) Mon. d. I. IX, 43 = Conze, Vorl. Bl. A, 7.

dort sind es Eumolpos und Poseidon, die nach der Seite sich umschauen und deutlich dadurch als Zuschauer der auf der anderen Seiten dargestellten Aussendung von Triptolemos sich kundgeben. Von anderen Beispielen können wir hier absehen.

Welche Verbindung aber besteht zwischen den beiden Scenen? Wir müssen uns zunächst über das Motiv klar werden. Dionysos besteigt den Wagen. Was bedeutet das? Es ist ein sicherer Typus, den Ausgangspunkt ganz im allgemeinen zu bezeichnen, während das Ziel sehr häufig durch die vor den Pferden stehenden Figuren angedeutet wird. Hier ist das letztere nicht der Fall; sondern der Zug setzt sich fort: die Bacchantin Phero (?) den Thyrsus schwingend eilt voran. Also der Zug ist in Bewegung, und auf diesen in Bewegung befindlichen Zug schauen die Götter herab. Denn zu ihnen kommt er.[1]) Also Dionysos naht von ferne her und sein Ziel ist der Olympos. Es ist wahr, von unserer literarischen Ueberlieferung sind wir hier so gut wie ganz in Stich gelassen. Denn sie weiss wohl von Dionysos zu erzählen, den seine Mutter Semele gen Himmel führt, aber nicht eigentlich von dem Gotte, der allein den Weg zum Olympos durchmisst. Aber Preller[2]) weist ganz richtig darauf hin, wie Dionysos und Herakles in ihrem Schicksale sich vermischen, so dass Züge, die zuerst von dem einen galten, auch auf den anderen übertragen wurden; und führt ausserdem noch zwei Stellen des Horaz an[3]), die allerdings klar machen, dass der Dichter den Dionysos allein zum Himmel fahrend sich gedacht. Doch redet nicht das Bild selbst klar genug? Betrachten wir einmal die Göttergruppe! In der Mitte sitzt Zeus, ihm gegenüber Hestia, zwischen beiden steht der Mundschenk Ganymedes; links von Zeus Athena mit Hermes in Unterredung begriffen, auf ihn folgt Hebe nach links ihm abgewandt; rechts von Hestia aber Aphrodite und hinter ihr

1) Dass es unmöglich ist den Zug sich entfernend zu denken, haben Heydemann's Erklärungsversuche mir noch klarer gemacht.

2) Gr. Myth. 1^3 563.

3) Od. 3, 3, 13. Epist. 2, 1, 5.

Ares, der ebenfalls seinen Blick von ihr zurückwendet. Es ist die engere Familie des Zeus: die eigentlich legitimen Kinder: Athena, Hebe, Ares, Aphrodite; und Hermes, der natürlich bei keiner Götterversammlung fehlen darf, um so weniger wenn sein lieber Bruder Dionysos ankommt. Aber warum fehlt Hera? und warum nimmt ihre Stelle grade Hestia ein? Handelt es sich um den Einzug des Dionysos in den Olymp, so begreift sich's, wie sie am wenigsten Grund hat, zu erscheinen. War sie doch Dionysos nie hold gewesen. Welche Göttin aber wäre würdiger an ihre Stelle zu treten, als die Schwester Hestia, die grade bei solch' häuslichen Angelegenheiten vor allem Sitz und Stimme haben musste. Es leuchtet ein, wie somit aus rein menschlichen Motiven — und das sind doch im Grunde die einzig wahren eines in lebendiger Anschauung seiner Götterwelt lebenden griechischen Künstlers — die Scene sich einfach erklärt.

Und dass diese meine Auffassung nicht blosses Spiel individueller Willkür ist, dafür freue ich mich eine Bestätigung zu finden in dem herrlichen Hymnus auf den pythischen Apollo. Als dort der goldlockigen Leto Sohn sich wie ein Gedanke emporschwingt zum Olympos und in die Götterversammlung tretend viel singendes, klingendes Spiel und fröhlichen, seligen Reihentanz erregt, da schauen ihm zu freudeerfüllten Herzens Zeus und Leto, das Götterpaar. Was hätte hier die offizielle Hera neben Zeus gesollt?

Auch die anderen Götter sind so ausgewählt, dass sie teils in innigem Zusammenhang stehen mit dem Wesen des Gottes, teils in naher durch den Mythus bestimmter Verwandtschaft: Es sind die Musen, Chariten, Horen, Harmonia, Hebe, Aphrodite, Artemis, Ares und Hermes.

Wenden wir uns von diesen trefflichen Erzeugnissen des Kunsthandwerks zu der grossen Kunst, so mag gleich betont werden, dass wir es hier lediglich mit der Plastik zu tun haben. Denn auf den uns durch Beschreibung bekannten Gemälden sind keine Vereine olympischer Götter dargestellt, obwol sich dazu wie z. B. auf dem Marathonischen Gemälde Gelegenheit genug gefunden.

Desto reicher entschädigt uns die Plastik. Dem Stoffe nach sind hier zwei Klassen zu scheiden: entweder die Götterversammlung findet statt, wie in archaischer Kunst, bei mythologischen Scenen oder aber die Götter sind dargestellt als Zuschauer bei wichtigen Handlungen des athenischen Volkes. Hatte man doch seit den Perserkriegen die Ueberzeugung gewonnen, dass Attika den Göttern teuer war und dass sie selbst hier eingegriffen, den Erzfeind zu verjagen. Für unsere erste Klasse kommen nur Bildwerke des Phidias in Betracht.

Leider müssen wir absehen von der Geburt der Pandora, von der wir eben nur so viel wissen, dass 20 Götter dabei anwesend waren;[1]) ja selbst die Götterversammlung im Ostgiebel des Parthenon, wo dem Mythus von Athena's Geburt ein abschliessend Höchstes der Darstellung zu Teil ward, müssen wir hier übergehen, weil trotz Brunn's poetisch wie künstlerisch gleich bedeutendem und erfreuendem Versuche der Erklärung[2]) immer noch nicht der Punkt gefunden zu sein scheint, wo wir stehen können. Und werden wir ihn überhaupt finden?[3])

Somit bleibt uns denn nur die Basis des Zeus zu Olympia.

Durch Brunn's schlagende Ergänzung[4]) ist klar geworden, dass wir die Göttergruppe in der Mitte: Eros die Meerentstiegene empfangend, Peitho sie bekränzend, umgeben zu denken haben von je 3 Götterpaaren: links Hermes-Hestia, Hephaestos-Charis, Zeus-Hera; rechts Apollo-Artemis, Athena-Herakles, Amphitrite-Poseidon; während den Himmelsraum links Helios, rechts Selene umgrenzt. Petersen[5]) sieht Aphroditens Macht in dieser Götterversammlung gleich sich wiederspiegeln und deshalb Gott und Göttin verbunden. Das scheint ein sehr geistreicher Gedanke, ist aber schwerlich richtig; denn bei

1) S. Overbeck, S. Q. 661.
2) Sitzungsber. der bair. Akad. 1874, 5 ff.
3) S. auch Schneider, Geburt der Athena.
4) K. G. I, 174 f.
5) Kunst des Pheidias 373.

Hermes und Hestia, bei Apollo und Artemis, bei Herakles und Athena, also bei der Hälfte der Götterpaare, wird keiner wol im Ernst einen Einfluss Aphroditens erkennen. Aber erklären sich denn diese Paare nicht überhaupt aus den Gesetzen einer würdevollen strengen Symmetrie?[1]) Denn hier haben wir es wesentlich mit einem Cultbilde zu tun und ebendeshalb ist die im Cult gegebene Gliederung der Olympier nach 6 Paaren leicht verständlich. Aber andrerseits verfuhr Phidias doch völlig frei von den Schranken des Kanon, indem vor allen die Handlung ihn bei der Auswahl leitete.

Wo Aphrodite in die Versammlung der Götter tritt, da darf Charis nicht fehlen; denn was wäre Aphrodite ohne Charis? Da nun aber Eros und Peitho sie bewillkommnen, wie natürlich, so musste sie in die Reihe eingefügt werden und trefflich passte, dass sie bei Homer (Σ, 382) Gattin des Hephaestos ist (bei Hesiod, Theog. 945 ff. ist's Aglaia); damit aber war von selbst gegeben, warum nun Athena statt mit Hephaestos sich mit Herakles verband.

Amphitrite aber, die seit alten Zeiten schon als Poseidon's Gattin galt, war hier um so mehr an ihrer Stelle, als ja Aphrodite selbst zu dem Meere in inniger Beziehung stand. Somit haben wir denn schon 4 Paare (Zeus und Hera mussten natürlich anwesend sein), die sich mit einer gewissen Notwendigkeit ergeben. Es blieben, falls der Künstler eben die strenge Symmetrie einhalten wollte, nur noch 2 übrig, und dass hier die passendsten Apollo und Artemis, Hermes und Hestia waren, wer möchte das leugnen?

Die zweite Reihe eröffne die Götterversammlung des Parthenonfrieses. Leider ist in der Deutung auch hier immer noch keine Einigung zu erreichen. Denn auch die von Flasch (zum Parthenonfries) mehr mit Sicherheit vorgetragenen als

1) Die streng durchgeführte Verbindung von männlicher und weiblicher Gottheit erscheint feierlicher als eine zwanglose Vereinigung wie sie der Parthenonfries z. B. zeigt. Man vergleiche auch z. B. die Schale des Sosias mit der des Euxitheos und Oltos.

Ueber die fein abgewogene Symmetrie s. Petersen ib. 323 f.

sicher begründeten Hypothesen haben zu keinem abschliessenden Resultat geführt.

Ohne mich hier in eine nochmalige Erörterung dieser Fragen einzulassen, möchte ich gleich im Anfang betonen, dass ich im Wesentlichen festhalte an der Deutung, welche Petersen[1]) gegeben und des längeren begründet hat; nur nenne ich mit Brunn[2]) den sich an Hermes anlehnenden Gott Ares, weshalb natürlich der Gott rechts von Demeter Dionysos heissen muss, die Göttin neben Aphrodite aber halte ich mit Gerhard[3]) für Artemis.

Es folgen also von der Mittelgruppe (Zeus, Hera, Nike?) nach links Dionysos-Demeter, Ares-Hermes; nach rechts Athena-Hephaestos, Poseidon-Apollo, Artemis-Aphrodite-Eros. Somit schloss Phidias in die in Attika so beliebte Zwölfzahl (s. o.) die Götter ein, welche als eigentlich attische Olympier ihre besondere Freude haben mussten an dem glänzenden Staatsfeste Athens. Dass wir hier fast alle Götter des attischen Kanon wiederfinden, ist daher verständlich; der höchsten Bewunderung aber würdig ist, wie zwanglos edel und menschlich wahr Phidias die durch den Cult geforderte Gemeinschaft zu gruppieren verstand. Ueberhaupt sind Cult und Caerimonie der griechischen Kunst nie Fesseln geworden, sondern sie gaben ihr nur Richtung und Form, innerhalb derer der Einzelne sich um so freier und liebenswürdiger bewegte.

Wie aber erklären sich Nike (?) und Eros? Nun solche mit den Hauptgöttern eng verbundene, von ihnen abhängige Gottheiten einzuführen, hatte der Künstler natürlich völlig freie Hand. Hier scheint mir vor allem die Composition mitgesprochen zu haben. Das höchste Götterpaar, das die Ehre eines bevorzugten Platzes mit Athena und Hephaestos teilte, sollte noch durch eine dritte Figur hervorgehoben werden. Phidias wählte Nike oder Iris, bestimmte Entscheidung lässt sich hier nicht treffen. War aber diese dreiteilige Gruppe

1) Kunst des Phidias 247 ff.
2) Sitzungsber. der bair. Ak. 1874, 5 ff.
3) Gesammelte ak. Abh. I, 352.

gestaltet, so erforderte die leicht erkennbare Symmetrie, die in Zahlen ausgedrückt sich von links nach rechts so darstellt: 2. 2. 3. 2. 2. 3.[1]), fast gebieterisch den anderen Dreiverein: Artemis, Aphrodite, Eros. Der Grundsatz der Composition rechtfertigt auch zugleich die Benennung. Denn der künstlerische Gedanke verlangt es, dass beide Male ein Paar und eine dienstbare Gottheit sich entsprechen. Dann aber bleibt für die in ihrer ganzen Bildung und Haltung durchaus mädchenhafte Gestalt nur der Name Artemis übrig. Der Künstler liess sie unmittelbar auf ihren Bruder Apollo folgen; mit ihm verbinden konnte er sie nicht; denn Poseidon Aphroditen zuzugesellen hätte hier keinen Sinn gehabt. Wol aber passte vortrefflich jene enge Verbindung zweier Göttinnen, welchen die Frauen in allen Fragen des Geschlechtslebens vertrauensvoll zu nahen pflegten.[2]) Und mit vollendeter Feinheit ist jenes engtrauliche Verhältniss zum Ausdruck gebracht.

Ich kann von dieser Schöpfung eines Geistes, der aus dem vollen Götterempfinden seiner Zeit das Bleibende schuf für alle Zeiten, nicht scheiden, ohne auf eine Kleinigkeit aufmerksam zu machen, die mir bisher übersehen zu sein scheint: sie betrifft unsere Demeter. Hier finde ich bei Petersen sowol wie neuerdings bei Flasch die Anschauung, dass die Göttin ihr rechtes Bein auf ein Querholz aufsetze. Das ist undenkbar, denn beide Beine befinden sich diesseits (vom Beschauer aus) des Stuhlbeines des Vordergrundes; das ist aber auch deshalb undenkbar, weil, soweit ich sehe, Demeter das rechte Bein über das mit breitem Fusse aufgesetzte linke geschlagen hat — die natürlichste Haltung für Jemand, der seinen rechten Ellenbogen auf den Schenkel aufstützt und sein Gesicht in die rechte Hand schmiegt. Warum aber schiebt sie die Beine zwischen die des sitzenden Gottes, fragt Flasch und

1) Die von Flasch (l. c.) begeistert vorgetragene Rhythmik kann mich nicht überzeugen.

2) Ueber die Verehrung der Artemis Brauronia auf der Akropolis s. Preller Gr. M. I[3], 246, über die Verbindung dieser beiden Ehegöttinnen ib. 299 f.

sieht durch diese Verschränkung Bruder und Schwester angedeutet. Aber ist denn solch Sitzen überhaupt selbst für Bruder und Schwester characteristisch? Nicht nur nicht characteristisch, sondern hässlich, und hässlich und des Geistes eines Phidias unwürdig jede Auslegung, welche das Motiv als bezeichnend für eine bestimmte Verbindung erklärt.

Bei zwei anderen Werken der grossen Kunst — dem Friese des Theseion[1]) und dem des Niketempels[2]) wird uns eine ins Einzelne dringende Erklärung noch schwerer gemacht. Denn abgesehen von einigen sicher erkennbaren Gottheiten ist die Namengebung hier sehr problematisch. Nur soviel steht fest: auch hier kann von einem System keine Rede sein; denn am Theseionfries sind es 6 und am Niketempel höchstwahrscheinlich 28 Gottheiten, die den Kämpfen der Athener zuschauen; die ersteren jedenfalls ausgewählt mit bestimmtem Bezug auf die Handlung;[3]) auf dem anderen Friese eine reiche Götterversammlung; Athene ist hier in die Mitte gestellt als die vor allen Athen schützende Gottheit, rechts von ihr sitzt Zeus, links Poseidon. Die Gattinnen aber der beiden, Hera und Amphitrite, gleichfalls sitzend, sind von ihnen durch eine Anzahl stehender Gottheiten getrennt, die ich nicht zu benennen wage. Hinter Hera sowol wie Amphitrite folgen dann wieder Göttergruppen, von denen nur die Eckgruppe links als Peitho, Eros und Aphrodite zu deuten ist. Die Symmetrie kommt nicht hinaus über ein äusserliches Aneinanderreihen statuarischer Motive, und die Ausführung im Einzelnen lässt frische Lebendigkeit vermissen.[4])

Noch weniger lässt sich von den Göttern am Erechtheionfries sagen. Nur dass es Götter waren, ist wahrscheinlich.[5])

1) S. Stuart, Antiquities of Athens III. chap. 1. pl. 16, 18; Overbeck, Gesch. der Plast. I³, 347 f.

2) S. Gerhard, Annali d. Inst. 1841, tav. K = Ges. Acad. Abh. XVIII; Le Bas, Voyage arch. I pl. 9.

3) S. Brunn, Sitzungsber. der bair. Akad. 1874, 51 ff.

4) S. Kekulé, Athena-Nike 27.

5) S. Schöne, Griech. Rel. 11 f. Taf. I—IV.

Die Göttervereine im 4. Jahrhundert.

Hatten wir uns gegenüber der grossen Malerei des 5. Jahrhunderts lediglich auf die Schwesterkunst beschränken müssen, so tritt jetzt ein umgekehrtes Verhältniss ein. Die freischaffende Kunst des 4. Jahrhunderts stellt lediglich in der Malerei die olympischen Göttervereine dar (abgesehen natürlich von einem Cultbilde, wie den Zwölfgöttern des Praxiteles.[1])

Bei diesen Darstellungen ist es nun sehr beachtenswert, dass jetzt wieder die übliche Zwölfzahl besonders beliebt scheint und dass die Olympier auch rein um ihrer selbst willen, nicht als Zuschauer einer bestimmten Handlung gemalt werden.

So malte Zeuxis[2]) Juppiter auf dem Throne von den Göttern umgeben, wol ähnlich gedacht, wie ihn das sicher römische Relief des Mus. Capitol. zeigt.[3]) Welche Götter es waren, das wird uns nicht gesagt, aber jedenfalls ist schon aus dem Wesen des Künstlers klar, dass hier vor allem die feinerwogene blendende Erscheinung eine Rolle spielte.

So waren in einer Halle des Kerameikos von Euphranor[4]) 12 Götter (sind's die bekannten?) gemalt. Auch hier erfahren wir weiter nichts über die Gruppierung.

Asklepiodoros aber[5]), der seiner Symmetrie wegen berühmt war, mag besonders durch kunstvolle Composition seiner 12 Götter sich ausgezeichnet und dem Tyrannen Mnaso gefallen haben, der ihm für jeden dieser Götter 30 Minen zahlte.

Analogie für diese Richtung bieten die Meister der Renaissance, welche die im Cultus beliebten alten Typen durch die Macht ihrer künstlerischen Individualität von innen heraus neu gestalten, wie diese Maler ihre Zwölfgötter.

---

1) S. über das Vorherrschen der Malerei im 4. Jahrhundert die feinen Bemerkungen Milchhoefers: Die Befreiung des Prometheus (Berl. Winckelmannsprogr. 1882, S. 15 ff.).

2) Brunn, K. G. II, 78.

3) S. Welcker, Gr. G.-L. II, 166 Anm. 10; Friederichs, Bausteine 745.

4) Brunn, ib. II, 182 f.

5) Brunn l. c. II, 256.

Müssen wir nun auch leider darauf verzichten von diesen Göttervereinen der bedeutenden Maler eine klare Vorstellung zu gewinnen — das pompeianische Gemälde[1]) gibt eine trockene Gruppierung der gewöhnlichen olympischen Zwölfzahl nach zum Teil römischen Principien — so zeigt uns doch eine vortreffliche Volcenter Schale des britischen Museums[2]) deutlich, wie im vierten Jahrhundert man solche Göttervereine auffasste. Wir sehen hier — als Aussen- und Innenbild der Schale — 5 Götterpaare: die männlichen Gottheiten behaglich auf der Kline gelagert, die Göttinnen ihnen zu Füssen sitzend mit Ausnahme Aphroditens, welche steht: Zunächst Zeus und Hera, die sich ihm entschleiert, während er sie an sich zieht (beides alte Motive). Rechts zur Seite steht Ganymedes, nun folgen links Poseidon und Amphitrite, die sich mit einem Salbfläschchen zu schaffen macht — gewiss nur ein zierlich spielendes Motiv! Auf der anderen Seite Dionysos mit Ariadne, daneben Komos, zuletzt Ares mit Aphrodite, welche dem verlangenden Gotte einen Kantharos kredenzt. — Die vier Gruppen entsprechen sich chiastisch.

Im Inneren Pluto mit Füllhorn und |Ph|errephatta. Es ist ein merkwürdiger Unterschied im Empfinden, welcher diese Schale z. B. von der des Sosias trennt. Dort Götter, welche in feierlichem Ernst, mit ihren Gattinnen meist würdig gepaart, beim Trunke sitzen, hier eine Göttergesellschaft leicht gelagert und behaglichem Genuss ergeben, aus dem überall der Geist vollendeter Anmut spricht. Diesen Geist lässt sowol die ganze Composition, wie jede einzelne Gestalt erkennen, vor allem aber zeigen ihn die Göttinnen, deren ganze Erscheinung, wie besonders ihr fast kokettes Spiel der Bewegungen an die leichte Grazie loser Hetären erinnert. Vielleicht das am meisten Characteristische aber ist, dass Pluto jetzt teil nimmt am Mahle der Olympier.

Es mag hier gestattet sein eine allgemeine Bemerkung zu machen. Gewiss ist die Freude am Trunk und Gelage

1) Gerhard, Annali d. I. 1850 206 ff. tav. d'agg. K.

2) Mon. d. I. V, 49. Brit. Mus. 811.*

uralt und schon früh bildlich zum Ausdruck gebracht; aber betrachten wir die ältere Kunst bis zum 5. Jahrhundert, so finden wir, wie das eigentliche Trinkgelage nur stattfindet an „Sonn- und Feiertagen", wenn man beim Opfer der Gottheit näher war als sonst.[1]) Die ungebundene Lust aber zu jeder Jahres- und Tageszeit durfte sich in alter Kunst nur des Dionysos ausgelassen Volk erlauben. Erst mit der Trinkschale des 5. Jahrhunderts beginnt diese Anschauung sich bedeutend zu erweitern: Jetzt ist nichts häufiger als fröhliches Gelage seliger Männer und gefälliger Frauen; und die bedeutendsten Vasenmaler dieser Zeit sind unerschöpflich am reizend Pikanten . oder befriedigend Derben. Daneben bleibt natürlich der überlustige Tross des Dionysos immer noch willkommener Gegenstand, sich des Kühnsten, was die Phantasie bot, zu entledigen.[2])

Aber während durchgängig in diesen Schöpfungen des 5. Jahrhunderts der Zug frisch lebendiger Derbheit sich geltend macht, tritt mit dem 4. Jahrhundert ein weichlich wohliges Sichhingeben ein, das im Anfang sich gut mit einer gewissen feinsinnigen Anmut paart, aber gar bald in schlaffe Ueppigkeit versinkt.

Doch kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung zu unseren Olympiern zurück. Jetzt nachdem wir mit der Betrachtung dieser Göttervereine zu Ende sind, ist es uns möglich einen Ueberblick zu gewinnen, wie die griechische Kunst ihren Olymp sich bevölkerte. Wir beginnen mit denen, die sich als dienendes Glied dem Ganzen anschliessen. Iris und Hermes vollziehen nach aussen die Befehle der Götter, aber im Inneren walten Hebe und Ganymedes den leicht hinlebenden Olympiern den Nectar kredenzend. Doch dieses dienende Verhältniss kommt nicht immer zum Ausdruck, wenig-

---

1) S. z. B. die schon oben (S. 24, A. 2) citierten echt archaischen Gefässe: den Dreifuss von Tanagra und die kleine Vase aus Korinth, die sicher ein Ereigniss des täglichen Lebens darstellt.

2) S. vor allem die Schale des Brygos: Conze, Vorl. Bl. VIII, 6, vielleicht das grossartigste dramatisch bewegteste Bild der über alles hinwegsetzenden satyrhaften Lüsternheit.

stens nicht bei Hermes und Hebe. Von Hermes ist das bekannt, für Hebe aber als selbständige Göttin im Rate der Götter verweise ich auf die Schale des Euxitheos und Oltos. Uebernimmt doch auch bei Homer in der Götterversammlung des ersten Buches der Ilias (595 f.) Hephaestos das Amt der Hebe, indem er zuerst seiner Mutter zur Beruhigung den Becher hinreicht und dann auch den andern Göttern der Reihe nach den süssen Nectar eingiesst; gewiss ein Ausnahmefall, den auch die Götter als solchen mit Lachen empfinden, der aber den besten Beweis liefert, wie lebendig und echt menschlich nahe dem Griechen seine Götterwelt war. Teils zum Dienst, teils zur Ergötzung der seligen Olympier erscheinen die Horen, die Moeren, die Chariten, die Musen. Denn diese Gruppen liebte die ältere Kunst zusammenzufassen als Personal des Olymps, während später die Musen sich fast ausschliesslich mit Apollo, die Chariten (Peitho und Charis) mit Aphrodite verbinden.

Gegenüber dieser dienenden Schaar sodann die eigentlichen Hauptgötter des Olympos. Hier hat man schon früh das Bedürfniss empfunden für gewisse Paare von männlicher und weiblicher Gottheit. Im Kanon waren es 6 und diese Sechszahl der Paare hielten, wie wir sahen, fest die Maler der Françoisvase und Phidias in seinen beiden berühmten Werken. Freilich waren die Götter nicht die kanonischen, und Phidias vor allen verstand es die Auswahl nach der Handlung zu treffen und in der Anordnung sich völlig künstlerische Freiheit zu lassen.

Bei den anderen Götterversammlungen vermochten wir keinerlei Rücksicht auf die Zwölfzahl zu entdecken und suchten im einzelnen Falle nach bestimmten Motiven der Auswahl. Nun mögen zum Schlusse noch einige Bemerkungen über zwei Götterpaare folgen lediglich in der Absicht Tatsachen zu betonen, die nicht unwichtig für die richtige Interpretation der Bildwerke erscheinen.

Poseidon-Amphitrite-Demeter.

Mag man hier immerhin aus der uns nur in arkadischer Le-

gende bekannten geschlechtlichen Vereinigung dieser beiden auf einen ursprünglichen ἱερὸς γάμος schliessen, Tatsache ist und bleibt, dass abgesehen von den Darstellungen des Kanon diese Verbindung sonst in der Kunst nicht nachweisbar ist. Denn seit alten Zeiten ist Poseidons rechtmässige Gemahlin in Poesie und Kunst und zuerst, wie es scheint, in peloponnesischem Cultus Amphitrite.[1]) Denn dieses Paar zeigen uns die alten Votivtäfelchen aus Korinth[2]), wo Poseidon mit seiner Gattin teils zu Wagen teils zu Fuss dargestellt ist. Und überall erscheint diess Paar auf den uns erhaltenen Darstellungen: so auf der Françoisvase, den schwarzfigurigen Vasen mit Athena's Geburt, auf der Florentiner Hydria mit Peleus und Thetis' Hochzeit, auf der von Körte beschriebenen Amphora aus Orvieto, sodann auf der Schale des Hieron[3]), wo Amphitrite neben dem sitzenden Poseidon steht. Was hätte grade bei dieser letzten Handlung — des Triptolemos Aussendung — näher gelegen als Poseidon an Demeters Seite zu setzen, wäre dieses Paar ein in Attika volkstümlich lebendiges gewesen? So schenkt auch auf der Innenseite der Durisschale[4]) Amphitrite dem Poseidon ein. Für das 4. Jahrhundert aber mag der oben besprochenen Volcenter Kylix des brit. Museums gedacht werden, sowie des berühmten Frieses der Meergötter in der Glyptothek zu München.[5])

Daraus ergibt sich meines Erachtens der nothwendige Schluss, dass wir auf der Sosiasschale nicht an eine Verbindung von Demeter und Poseidon glauben dürfen, um so weniger wenn diese sogenannte Demeter einen Fisch hält. Denn sie einfach als Poseidonia zu erklären, das ist doch eine

1) S. Welcker Gr. G.-L. II, 681.

2) Ein kleiner Teil ist publiciert: Gaz. arch. 1880, 101 ff. Die reichhaltige Sammlung des Berliner Museums wird im Zusammenhang von Milchhoefer veröffentlicht werden. Die Inschriften s. bei Röhl, Inscr. gr. ant. 20 f.

3) Mon. d. Inst. IX, 43 = Conze Vorl. Bl. A, 7.

4) Conze Vorl. Bl. VII, 2.

5) S. Brunn, Beschr. der Glypt. 116.

höchst eigenmächtige Willkür. So bleibt uns denn nichts anderes übrig, falls wir nicht mit Robert (l. c.) die Götter sich gegenseitig zutrinken lassen wollen[1]), ein einfaches Schreibversehen anzunehmen, am wahrscheinlichsten so dass der Name Amphitrite doppelt geschrieben war. Vortrefflich aber passt die Verbindung von Demeter und Hestia, wie sie ja auch die Françoisvase zeigte. Den Gegenstand jedoch, den Demeter in der Hand hält, einen Stab mit länglichen Blättern, wage ich botanisch nicht genauer zu bestimmen, weil er einen sehr stilisierten Typus zeigt. Jedenfalls darf man nicht an die wunderliche Verbindung von Seegras und Dreizack denken — denn das ist nur „Amphitriten" zu Liebe erfunden. Und wenn wir ein ähnliches Attribut auch sonst nicht bei Demeter nachweisen können (NB. ebensowenig, wie das „Seegras" bei Amphitrite), so ist es doch nicht unpassend für eine Göttin, welche den Pflanzen des Feldes Wachstum und Gedeihen gibt.

Dionysos-Thyone-Ariadne.

Dass zunächst die Verbindung von Dionysos mit Kore für die alte volkstümliche Kunst undenkbar ist, hat Strube (l. c. 65 ff.) klar erwiesen. Schwierig aber bleibt noch immer die Entscheidung, ob Thyone (Semele) oder Ariadne unter der Frau zu verstehen, welche die schwarzfigurigen Vasen so oft dem Dionysos gesellen. Je nach der Art dieser Verbindung lassen sich hauptsächlich 3 Typen unterscheiden.

1) Dionysos zu Wagen a) die Frau steht an seiner Seite b) sie begleitet ihn zu Fuss.[2])

2) Beide schliessen sich den verschiedenen Götterprocessionen an. Das vortrefflichste Beispiel hierfür ist die Florentiner Hydria (s. o.).

3) Eine Frau steht oder sitzt Dionysos gegenüber oder ihm zur Seite.

1) Zu den Gründen, warum das nicht geht, kommt noch hinzu, dass nicht einmal Ἄρτεμι (das ι scheint im Bruch verloren gegangen) dasteht, sondern Ἄρτεμις s. o. S. 24, Anm. 1.

2) Z. B. Gerhard A. V. 54, 140. 253; Jahn, Vasenb. 25q. = Berlin 699.

Aelteste Vertreter dieser Gattung der marathonische und der leidener Teller: Mitteilungen des arch. Inst. VII, Taf. 3 u. 4.

Allein inschriftlich bezeugt ist für die ältere Kunst als Begleiterin des Dionysos Thyone (Semele). Diess Paar folgt dem Hochzeitswagen von Peleus und Thetis auf der Florentiner Hydria (s. o.); auf Berlin 699 ist die Frau hinter dem Wagen des Dionysos deutlich als Σεμέλη (s. o.), ferner sind auf der alten Schale des Museo Nazionale zu Neapel (s. Heydemann, Catalog, S. A. 172) die Köpfe von Dionysos und Semele zusammengestellt.

Daraus scheint mir zunächst zu folgen, dass auf Grund der Namen der Hydria von Florenz auch in den übrigen Darstellungen dieses Hochzeitszuges (s. o.) unser Paar Dionysos und Thyone zu benennen, sodann aber überhaupt für die Götterprocessionen in der Begleiterin des Gottes Thyone zu erkennen ist. Ja ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass für die alte attische Kunst die Verbindung von Dionysos und Thyone die einzige gewesen. Denn nichts weist für die archaische Zeit auf eine hochzeitliche Vereinigung unseres Paares[1]), welche erst seit dem 5. Jahrhundert in der Kunst mit Vorliebe zum Ausdruck gebracht wird. Drei noch nicht veröffentlichte Vasen rein attischer Technik stellen diese Hochzeit dar.

1) Eine hohe Amphora aus Bologna[2]) vortrefflichster Zeichnung, mit schwarzen und roten Figuren. Das rotfigurige Bild besteht aus 4 Personen. Von den mittleren beiden steht links Dionysos in der Rechten den Kantharos, in der Linken einen Traubenzweig, den er schultert. Ihm naht sich von rechts eine Frau in reicher Gewandung. Ihre Rechte bietet dem Dionysos einen Granatapfel dar, während die Linke eine

1) Die schwarzfigurige Amphora (Gerhard A. V. 140), die vielleicht einen Hochzeitszug darstellt, ist nicht für die archaische Anschauung zu verwerten.

2) Beschr. von Brizio: Bulletino d. I. 1879, 217 f. Sie wird in den Monumenti publiciert werden.

Leier nach hinten hält. Die Gruppe umgeben zwei Satyrn; der eine (rechts) hält in der Linken einen Kranz und macht mit der nach oben geöffneten Rechten einen Gestus als wollte er sagen: da hast du deine Braut, Dionysos; der andere bläst die Flöte. Der hochzeitliche Gedanke ist hier mit voller Klarheit und liebenswürdigem Humor ausgesprochen. Der Granatapfel, der Kranz, die Musik — alles was zur Hochzeit gehört; die beiden Satyrn aber fungieren hier als „Mütter", doch wissen sie sich nicht so recht in diese Würde zu finden.

2) Rotfigurige Amphora schönen Stils von flotter etwas flüchtiger Zeichnung ebendaselbst (De-Lucca). Wieder eine Gruppe von 4 Figuren: Ariadne mit Diadem und schleierartigem Obergewande wird von Hermes nach rechts geführt, indem er die χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ fasst. Links ein Satyr, der eine Ciste auf dem Kopfe trägt, rechts eine Frau mit Fackel.

3) Schöner Krater aus Corneto, sehr fein und frei gezeichnet. Von links schreitet nach rechts der bärtige Dionysos, nackt bis auf die Chlamys, die über dem linken Arme hängt. Er stützt sich auf einen langen Knotenstock und hält weitausgestreckt in der Rechten einen Kantharos. Der schwankende das Gleichgewicht suchende Gang, das selig geneigte Haupt sprechen deutlich von seiner Verfassung. Voraus schreitet in ähnlichem Zustande wie sein Herr und Meister ein kleiner nackter Satyr, der in der Rechten eine Kanne, in der Linken eine Fackel trägt. Beide wandern einem Gemache zu, dessen Tür geöffnet ist und auf dessen Schwelle epheubekränzt ein bärtiger Satyr sitzt, so dass der rechte Fuss auf der Schwelle der linke auf dem Boden aufsteht. Seinen linken Ellenbogen stützt er auf den Schenkel und, indem er sein Gesicht in die Linke schmiegt, schaut er ruhig wie fragend nach dem jungen Satyr, seine Rechte deutet ziemlich apathisch auf Dionysos. Im Innern des Gemachs steht eine Frau fast ganz in feinem Chiton und Obergewand, das jedoch nicht die rechte Brust bedeckt. Ihre Rechte (nur allein sichtbar!) nähert sich dem Kinn, ihr schöner Lockenkopf blickt ein wenig nach links. Es kann niemand anders als Ariadne sein im Thalamos. Es

spielt also hier eine ähnliche Scene wie sie mimisch im Symposion des Xenophon (Cap. 9) dargestellt war.

All diess beweist uns, wie seit dem 5. Jahrhundert in Attika man sich gern mit dieser Hochzeit beschäftigte. Und das hieng ohne Frage mit dem seit dieser Zeit in Schwung gekommenen Theseuscultus zusammen.[1]) Denn mit Theseus ist auch Ariadne erst recht heimisch in Athen geworden. Nun sang man auch an den Oschophorien, die dem Dionysos und der Athena von altersher galten, Lieder auf Dionysos und Ariadne.[2])

Dass von Kreta und Naxos, den alten Sitzen des Ariadnedienstes, dieser sich früher auf die Inseln verbreitet haben mochte, ehe er nach Athen gelangte, ist höchst wahrscheinlich. Somit können wir unbedenklich in dem Paare der alten, sicher ionischen Phineusschale[3]) Dionysos und Ariadne erkennen.

Schluss. Und was ergibt sich aus all diesen Betrachtungen für ein Schluss? Ich denke zunächst, dass für die Darstellung der olympischen Familie niemals ein starres System als unwandelbare Norm gegolten, sondern dass die Handlung vor allem und die Individualität des Künstlers das feste Gesetz sind, das hier „der Verwandlungen Spiel lenkt". Diesen einzelnen feinen Bezügen nachzugehen ist ein immer neuer

1) Erinnert mag hier werden an das Gemälde im Dionysostempel (Paus. I, 21, 2) vgl. die Berl. Amphora: Gerhard, Camp. und etr. Vasenbilder 6 = Conze, Vorl. Bl. III, 6, 1.

2) S. Preller, Gr. M. I³, 170 f. Schon Conze, Ann. d. I. 1870, 284 ff., machte auf die späte Verehrung von Dionysos und Ariadne in Attika aufmerksam. Und nichts kann ernstlich gegen diese Ansicht sprechen: weder die Vermählung des Dionysos mit der *βασίλισσα*, denn *βασίλισσα* ist nicht einfach gleich Ariadne zu setzen; noch dass Keramos galt als Sohn des Dionysos und der Ariadne, denn diese Genealogie wird späteren Ursprungs sein. Von grosser Bedeutung dagegen scheint der Umstand, dass Dionysos seinen Einzug nach der Sage allein hält in Attika und dass der gewiss auf alte Vorstellungen zurückgehende Dithyrambus des Pindar vom Dionysos singt und Semele.

3) S. Festschrift zur Begrüssung der XXXVI. Philologenversammlung, 107 ff. (v. Duhn).

Genuss, aber erfreulich ist's auch dem lebendigen Wechsel zu folgen, den die Zeit im Empfinden des Künstlers mit sich bringt; nicht nur nach der künstlerischen Composition, sondern auch in Bezug auf den allgemeinen Gedanken: Die alte Kunst liebt es die Götter zu sehen in langer feierlicher Procession, seltener in ruhiger Versammlung, die sie primitiv in symmetrisch strengem Neben- und Gegeneinander gruppiert; den Grund zu diesen Göttervereinen gibt immer der Mythus, und nur zu den in der Sage hochbeglückten Sterblichen steigen die Götter hernieder.

Auch die Kunst des 5. Jahrhunderts lehnt sich zunächst an den Mythus an, ja stellt zum Teil dieselben Handlungen dar, nur in ihrem Geiste dramatisch lebendiger, geschlossener sie componierend. Dazu aber bringt sie als wesentlich Neues die Vorstellung von den Göttern, welche zuschauend und schützend teilnehmen an Fest und Kampf des ihnen lieben Volkes der Athener. Aus dieser Anschauung heraus werden der Fries vom Parthenon, der am Niketempel und Theseion geschaffen. Gott und Mensch sind sich um ein gut Stück näher gerückt. Und wenn man für die frühere Zeit streng fest zu halten hat an dem durch den Mythus motivierten Erscheinen der Götter, so mag jetzt die Ansicht, dass die Götter bei Scenen des täglichen Lebens erscheinen als Vertreter der durch die Handlung ausgedrückten Idee eine weitere Verbreitung auch in der Kunst gefunden haben.

So reicht Athena, die Stadtgöttin, auf den Urkundensteinen schon des 5. Jahrhunderts[1] zum Zeichen des Vertrags den Sterblichen die Hand. So steigt Athena *Ἐργάνη* in die Werkstatt des Künstlers, ihm zu helfen, ihn zu lehren.[2] Und

1) S. Schöne, Griech. Rel. Seite 21, Tafel IX—XII.

2) S. die schöne Kylix in München (Gerhard A. V. 229. 230) und die auch technisch hoch interessante Nolaner Vase des Berliner Museums: Ann. d. I. 1880, 56 f. tav. d'agg. K. (Michaelis). Wir haben keinen Grund hier an das hölzerne Pferd des Epeios zu denken. Denn einmal sieht man in der Versammlung keine bestimmt characterisierten trojanischen Helden, sondern nur biedere attische Bürger, wie sie als Zu-

dasselbe innige Eingreifen dieser Athena in das tägliche Leben stellen uns 2 ebenfalls Nolanische Gefässe desselben feinen attischen Geistes vor.[1]) Auf der ersteren Vase steht Athena mit Diptychon und Griffel und ein bärtiger Mann, auf den Stab gestützt und mit dem Zeichen des Erstaunens ihr zugewandt; auf der anderen streckt Athene ihre Hand aus gegen einen Epheben.

Es ist natürlich, dass seine Lieblingsgöttin dem Athener auch am frühsten menschlich nahe trat.

Nun erst (seit der Mitte des 5. Jahrhunderts ungefähr) dürfen wir uns Götter bei der Hochzeit auch gewöhnlicher Sterblichen denken.[2]) Zwar die uns bis jetzt bekannten λουτροφόροι[3]) zeigen uns den hochzeitlichen Zug ohne die Götter, aber Vasen wie die kleine Pyxis aus Athen[4]) machen uns doch klar, dass Apollo und Artemis als schützende Götter bei jeder Hochzeit gewärtig sein können. Und auch eine schöne Volcenter Kylix in Berlin[5]) lässt deutlich erkennen, wie die so beliebte Vereinigung von Artemis, Apollo und Leto, denen Hermes sich anschliesst[6]), hier eine allgemeine Beziehung gefunden zu einer Hochzeit des täglichen Lebens.

Und immer weiter greift im Laufe des 4. Jahrhunderts die Neigung um sich, Scenen des gewöhnlichen Lebens durch die Gegenwart von Göttern und oft der Götter, welche ledig-

schauer auch in den Werkstätten öfters begegnen, sodann aber fehlt ja auf der Nolaner Vase grade der Meister Epeios, doch ohne Frage die Hauptfigur im Epos.

1) S. de Witte, Élite I, 77 u. 86; ähnlich Mon. dell' Inst. I, 26, 6, Gerhard. A. V. 244.

2) So modificiert sich die etwas zu enge Fassung dieser Frage in meiner Dissertation: Stati epithalamium denuo ed. etc. 28 f.

3) S. Arch. Zeit 1882, 131 ff. und Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff 58. 59.

4) Stackelberg, Gräber der Hellenen 32.

5) Stackelberg l. c. 42.

6) S. de Witte, Élite II, 50 = Gerhard A. V. 20. 21 (wo diese Götter durch Inschriften bezeugt sind), eine ähnliche mit derjenigen der Berliner Kylik fast identische Gruppe ohne Inschriften s. Mus. etr. greg. II, 14, 3.

lich Geschöpfe sind des heiteren feinen Lebensgenusses, zu vergeistigen und zu verschönen.

Für die Göttervereine aber des Olymps tritt jetzt nicht mehr sowol das Bedürfniss hervor einer durch die Handlung selbst motivierten Versammlung, sondern es erweitert sich die Darstellung zu dem Bilde einer durch die Pracht der Erscheinung verklärten Gemeinschaft, und die dem behaglichen Vollgenusse ergebene Stimmung vermag selbst dem düsteren Unterweltsgott seine Schrecken zu rauben und ihn mitgeniessend den seligen, lichten Olympiern zuzugesellen.